

Aurora Reunanen

**DONIZETTIN LUCIA DI LAMMERMOOR JA BEL CANTON
MAAILMA**

Opinnäytetyö

CENTRIA AMMATTIKORKEAKOULU

Musiikin koulutusohjelma

Helmikuu 2013

Donizettin Lucia di Lammermoor ja bel canton maailma

Sisällysluettelo

Tiivistelmä

Abstract

1. Johdanto

2. Italialaisen romanttisen oopperan alkuvaiheen historia

2.1. Oopperateollisuus

2.2. Luokkayhteiskunnan hupi ja oopperan politisoituminen

3. Bel canton esittämiskäytännöstä

3.1. Lyhennykset

3.2. Donizettin ja Bellinin suhteesta Rossinin sävelkieleen 1830-luvulla

3.3. Ornamentointi ja variointi

3.4. Äänenkorkeuskysymyksistä

3.4.1. Äänenkorkeuskysymyksistä Lucia di Lammermooressa

4. Tulkinnallisia ja teknisiä näkökulmia

4.1. *Regnava nel silenzio* - resitatiivi ja aaria

4.2. *Il dolce suono... Ardon gli incensi* - Lucian hulluuskohtaus

Pohdinta

LÄHTEET

LIITTEET

1. Johdanto

Olen rakentanut opinnäytetyöni kirjallisen osion oopperakonsertin pohjalta jonka pidin yhdessä laulaja Joonas Elorannan kanssa maaliskuussa 2011. Silloin esitin konsertissa muun muassa Donizettin Lucia di Lammermooresta aarian *Regnava nel silenzio*. Olen löytänyt ääntäni paljon nimenomaisen hahmon kautta. Siksi halusin perehtyä aiheeseen lähemmin. Työni tarkoitus on toimia eräänlaisena pienoismallina niistä asioista, jotka auttavat suomalaista nuorta laulajaa löytämään ymmärrystä roolityöhön, etsiessään tulkinnallisia näkökulmia bel canto- ajan oopperateokseen. Bel canto- ajalla tarkoitetaan karkeasti ottaen 1800-luvun alkupuolta italialaisessa oopperassa.

Luciassa hahmona minua kiinnostaa sen vivahteikkuus. Hän on yhtä aikaa vahva ja hauras. Teknisessä mielessä Lucia on innoittanut minua siitä syystä, että olen löytänyt sen kautta useita asioita, joista tärkeimpinä pidän hengitystekniikkaa, legatoa ja rintarekisterin hyödyntämistä. Donizettin Lucia di Lammermoor on siksikin kiehtova, että useat pitävät sitä eräänlaisena bel canto- ajan kulttioopperana. Sir William Scottin romaaniin, *The Bride of Lammermoor* oli jo sävelletty aiemminkin oopperoita, mutta niistä kuolemattomin lienee Donizettin.

Laulajalle on tärkeää kyky samaistua intuitiivisesti sellaisiinkin asioihin, joita ei ole itse kokenut. Koska kysymyksessä on tiettyyn aikaan ja paikkaan sijoittuva kokonainen maailma, olen halunnut nostaa työssäni esille historiallisia аспекteja kuten oopperateollisuus Italiassa 1800-luvun alkupuoliskolla, säveltäjän ja naislaulajan asema tuon ajan oopperamaailmassa, ja oopperaviihteen merkitys silloisessa itseään etsivässä italialaisessa luokkayhteiskunnassa.

Haastattelin opinnäytetyötäni varten oopperalaulaja Riikka Hakolaa, joka on suomalainen dramaattinen koloratuuri. Hän on kansainvälisesti tunnettu ja arvostettu taiteilija ja on esiintynyt useissa oopperataloissa, aina Bolshoita myöten. Haastattelu on antanut itselleni

perspektiiviä ja käytännönosaamista bel canto-repertuaaria varten ja siksi se on osana taiteellisen työni kirjallista osiota.

2. ROMANTTISEN ITALIALAISEN OOPPERAN ALKUVAIHEEN HISTORIA

Italiassa ei 1800- luvun alkupuolella ollut yhtä kehittynyt puheteatterikulttuuri kuin monessa muussa maassa Euroopassa. Tästä johtuen librettokirjallisuus oli täynnään vanhahtavaa kielenkäyttöä. Asioista, eikä tunteista puhuttu suoraan, vaan tarina kerrottiin runollisten kiertoilmausten kautta. Juoni koostui mutkikkaista tapahtumasarjoista, jotka olivat alkaneet jo ennen varsinaista oopperaa. Hyvä esimerkki on Lucia di Lammermoor. Siinä alkuperäistarinan hahmoja on joko tiivistetty yhteen hahmoon, tai korvattu toisilla. William Scottin novellissa, The Bride of Lammermoor, pääpaha on Lucian äiti. Oopperassa se on Lucian veli, Enrico, eikä äiti näyntydy oopperassa lainkaan. Juonen seuraaminen ei siis ollut katsojalle helppoa, mutta onneksi tuohon aikaan Italiassa oli valot päällä koko esityksen ajan ja librettoja oli siten mahdollista tutkailla pitkin iltaa. Lisäksi oli tavallista, että oopperassa käytiin monta kertaa viikossa, joten kaikkea ei tarvinnut ymmärtääkään heti ensimmäisellä katsomiskerralla. (Bacon 1995, 294 - 304.)

Oopperalibretot olivat useimmiten tietyssä mielessä dramaturgisesti keinoja: Tarinat olivat monimutkaisia ja perustuivat valmiisiin malleihin. Toisaalta, kun juoni sinällään ei ollut tärkeä, formaatteihin perustuva librettokirjallisuus mahdollisti oopperatuotannon teollistumisen. Oli tavallista, että säveltäjän oli luotava teos nopeasti. Donizetti muun muassa sävelsi Lemmenjuoman kahdessatoista päivässä. Donizettin yksi vahvuuksista olikin kyky säveltää nopeasti hyvää. Oli kuitenkin paljon tilanteita, jolloin säveltäjä joutui

luopumaan taiteellisesta kunnianhimosta. Ammattikunnan tuli nöyryä jo silloin vallitsevien kovien kaupallisten arvojen tähden. Toisaalta sarjatuotannon virtaan mahtui lukemattomia poikkeuksiakin. (Internet-sivu: Veijo Murtomäki; Bacon 1995, 294 - 304).

Italiassa oltiin ylpeitä klassisesta musiikkiiperinteestä, eikä siirtymä kohti Saksasta tulevaa romantiikkaa tapahtunut hetkessä. Siksi bel canto- aikakauden sävelkieleen kuuluu klassinen pohjavire. Yhteisölliset tavalliset italialaiset eivät ymmärtäneet romanttista saksalaista yksinäistä vaeltajaa. Italialaisen filosofi Giuseppe Mazzinin (1805-1872) mielestä oli itsestään selvää, että eristäytynyt henkilö on onneton, sillä ihminen luonnostaan kuuluu perheeseen, sukuun ja yhteiskuntaan. Tästä johtuen italialaisesta laulukirjallisuudesta ei löydy esimerkiksi Schubertin Winterreisen tapaisia teoksia, eikä Mignonin lauluja, eikä lied levinnyt taidemuotona Italian niemimaalle. Sen sijaan oopperan katsottiin sopivan Italian kansanhengen kohottajaksi. Historialliset aiheet miellyttivät, sillä ne olivat sopivia aikuisille. (Bacon 1995, 294 - 304.)

Skotlantilainen runous kiehtoi. Erityisesti James Macphersonin (1736-1824) Ossianin laulut olivat suosittuja. Niiden kautta ooppera vähitellen omaksui traagisen lopun, joka oli 1800- luvun loppupuolella jopa niin tärkeä, että jos tarina itsessään ei sisältänyt sitä, libretisti keksi sen itse. Myös Shakespeare oli muodissa, sillä häntä pidettiin romantikkona voimakkaan ilmaisunsa ansiosta. Muita suosittuja kirjallijoita olivat Dumas, Goethe, Byron ja Scott, jonka käsialaa on esimerkiksi Lucia di Lammermoorin alkuperäisteos, *The Bride of Lammermoor*. (Bacon 1995, 294 - 304.)

Lavastustaiteessa aitouteen ja todenmukaisuuteen pyrkiminen näkyi siten, että aikaisempi itsetarkoituksellinen loistokkuus korvattiin vaikutelmilla tarinan aikakauden maalaustaiteesta. Tämä kannattaa muistaa myös silloin, kun keskustellaan siitä voiko oopperateosta - tässä tapauksessa Lucia di Laammermoorea - modernisoida. Bel cantossa alkuperäinen idea oli usein sidottu historialliseen miljöön ja oli nimenomaan fyysinen osa oopperan estetiikkaa. (Bacon 1995, 294 - 304; Gossett 2006).

2.1 Ooppera teollisuutena

1800-luvun alussa säveltäjän asema oopperakoneistossa oli heikko. Hänen tehtävänsä oli säveltää ja harjoittaa teos, sekä olla läsnä kolmen ensimmäisen esityksillän ajan. Muusta

hänelle ei maksettu. Laulajat suhtautuivat teoksiin suurpiirteisesti. Oli tavanomaista, että aarioita lainailtiin saman, joskus jopa eri säveltäjän aikaisemmasta teoksesta. Jopa oopperan näytökset saattoivat vaihtaa paikkaa keskenään. Fanny Tacchinardi-Persiani oli yksi aikakautensa menestyneimmistä sopraanoista ja toimi pioneerisopraanona Donizettin Lucia di Lammermoossa. Jokin aariassa *Regnava nel silenzio* ei miellyttänyt häntä, ja pian ensi-illan jälkeen hän korvasi aarian Donizettin toisesta oopperasta, *Rosmonda d'Ingliterra*sta olevalla soololla. Donizetti suostui tähän ja toimi primadonnan tahdon mukaisesti myös oopperan ranskalaisessa versiossa. Toisaalta on syytä ottaa huomioon, että säveltäjät itsekkin toisinaan korvasivat mielestään epäonnistuneen aarian aikaisemmalla sävellyksellään. Vasta kirjapainon kehityttyä ja Ricordin alettua 1800-luvun puolivälistä alkaen julkaista italialaista nuottikirjallisuutta, kehittyi käsitys säveltäjän tekijän oikeuksista. (Bacon 1995, 304 - 311).

Kansantalouden kannalta ooppera oli merkittävä tekijä, sillä se sai aikaan turismia ja synnytti kaupankäyntiä. Ooppera Italiassa oli samassa asemassa kuin Hollywoodin elokuvateollisuus nykyään Yhdysvalloissa. Oopperamaailman valtiaita olivat ylhäisön seurapiirikerma, tähtilaulajat, jopa libretistit, mutta ennen kaikkea impressaarit. Heidän tehtävänä oli solmia suhteita teattereiden välille, ja luoda kontakteja säveltäjiin ja laulajiin. He olivat perineet ammatin usein isältään, mutta joukossa oli myös epäonnistuneita laulajia. (Bacon 1995, 304 - 311.)

Useat laulajat, myös menestyneet solistit joutuivat opettelemaan materiaalin korvakuulolta, sillä lukutaito ei ollut itsestäänselvyys. Erityisesti naisten asema oli heikko. Heidän oli vaikea saada koulutusta, sillä patriarkalisessa kulttuurissa ei katsottu hyvällä, jos nainen oli tekemisissä suvun ulkopuolisen miehen kanssa. Tilanne hieman parani, kun kotiopettajan toimi yleistyi. Tästäkin huolimatta oopperalaulajattaren saatettiin sanoa prostituoivan hengitystään. (Bacon 1995, 304 - 311).

Parhaat solistit pyysivät valtavia palkkioita. He saattoivat kesken esityksen laulaa jonkun aarian, jonka osasivat hyvin. Toisaalta laulajilta vaadittiin paljon; solistin tuli esiintyä neljänä - viitenä iltana viikossa, eikä kieltäytymistä hyväksytty. Kun tähän lasketaan mukaan harjoitukset, on luonnollista, että laulajan ääni saattoi katketa kesken esityksen, jolloin ura loppui lyhyeen. Laulajat olivat eräänlaisia gladiaattoritähtiä. Kun tietää tämän taustan, ymmärtää myös miksi bel canto- teoksia lyhennellään yhä. (Bacon 1995, 304 - 311).

Italialassa oopperatalon kausi kesti kahdesta kolmeen kuukautta ja joka kausi piti ohjelmassa olla vähintään yksi uusi ooppera. Libretisti sai tehtävänsä yleensä samaan aikaan kuin säveltäjä, ja se oli yksi syy siihen miksi valmiit skeemat olivat tarpeellisia. Säveltäjä saattoi olla harjoittamassa laulajia ensi-iltaa varten vielä esitystä edeltävänä yönä. Jos laulaja ei kuitenkaan oppinut tarpeeksi nopeasti, saatettiin oopperan debyytti esittää ilman solistia. (Bacon 1995, 304 - 311)

Oopperassa ei tuohon aikaan istuttu hiljaa. Onnistunut prima donna sai osakseen hurmioituneita bravoita. Jos ääni ei kuitenkaan soinut, oli tavanomaista, että yleisöstä kuului kyllästyneitä mielenilmauksia. Erityisen vaikea oli tilanne, jossa laulaja osoitti mieltään takaisin. Joskus joku joutui putkaankin. Tomaatit todella lensivät. (Bacon 1995, 304 - 311)

2.2 Luokkayhteiskunnan hupi ja oopperan politisoituminen

Ooppera oli Italiassa ylhäisön seurapiiritapahtuma. Oopperassa saatettiin käydä monena iltana viikossa. Joka kerta ei menty katsomoon asti, tai vaikka mentiin, ei musiikki ollut pyhää. Aitioissa perhe oli kuin kotonaan, ja se oli luonnollista, sillä aitiot olivat yleensä vuokrattu tietyn suvun käyttöön. (Bacon 1995, 311 - 318.)

Yhteiskuntaluokka tuli oopperassa monella tapaa esille. Permantopaikat olivat keskiluokkaa, mutta myös köyhempää väkeä varten, sekä niitä jotka todella halusivat seurata esitystä. Hallitsijat pidettiin kansasta erillään. Vaikka kansalla oli Italiassa muuhun Eurooppaan verrattuna helpompi päästä oopperaan, suurin osa kansasta, eli kaikista köyhimmät jäivät silti teatterin ulkopuolelle. (Bacon 1995, 311 - 318.)

Sitä mukaa kun librettojen aiheet muuttuivat poliittisemmiksi, valtiovalta kiinnostui oopperasta. Voimaan tuli käyttäytymisetikettejä. Useissa Italian valtioissa kiellettiin kaikki esityksen aikaiset kommentit ja suosionosoitukset, sillä nämä saatettiin tulkita poliittisiksi kannanotoiksi. Ainoastaan loppuaplodit sallittiin. Poikkeuksen kieltoon sai aikaan ainoastaan tilanne, jossa hallitsija itse aloitti aplodit. Ajan kuluessa yleisö alkoi kuitenkin osoittaa mieltään hallitsijalle. (Bacon 1995, 311 - 318.)

3 BEL CANTON ESITTÄMISKÄYTÄNNÖSTÄ

3.1 Lyhennökset

Hyvän lyhennöksen tunnistaa tavallisesti siitä, että se tiivistää teosta, saa aikaan positiivista virtausliikettä. Huonon tiivistys ylittää tyylilliset rajat, saa teoksen kuulostamaan nuoremalta kuin mitä se oikeasti on. Toimiva leikkaus on perusteltavissa jollakin kolmesta seuraavasta tavasta: esteettiset, esitysergonomiset tai kulttuurilliset syyt. (Gossett 2006, 241 - 263.)

Kriittisiä editioita on painettu siitä lähtien kun musikologia on kehittynyt. Ennen kriittisten editioiden yleistymistä, käsitykset italialaisesta oopperasta ja sen esityskäytännöistä olivat epäyhtenäisiä. Laulajat saattoivat halutessaan jättää kokonaisia cavalettoja laulamatta. Kun kriittisiä editioita on alkanut olla saatavilla, esittäjät ovat jakautuneet kahteen koulukuntaan: traditionalisteihin ja fundamentalisteihin. Fundamentalistit uskovat, että kaikki mitä libretossa lukee, tulee suoltaa ulos sellaisenaan. Tämän leirin kuuluisimpia edustajia ovat mm. kapellimestarit Claudio Abbado ja Riccardo Muti. Traditionalistit puolestaan kokevat, että *come scritto* (suom. 'kuten kirjoitettu') rajoittaa yksilön ilmaisua ja kieltää ilmaisuperinteen arvon, sekä pakottaa luopumaan laulullisessa mielessä ergonomisista lyhennöksistä. (Gossett 2006, 241 - 263.)

3.2 Donizettin ja Bellinin suhteesta Rossinin sävelkieleen 1830-luvulla

Rossini, bel canton isä oli monessa suhteessa merkittävä vaikutin Donizetille ja Bellinille, joiden musiikki on kuitenkin tyylillisesti vähemmän klassismin maaperällä kuin Rossinin. 1830-luvulle tultaessa tutkijat ovat löytäneet kaksikon käsikirjoituksista selkeitä merkkejä tyylillisistä itsenäistymiskamppailuista. Lucia di Lammermoor on sävelletty 1835, joten sekin kuuluu tähän rajanpiirtokauteen. Säveltäjien kamppailut eivät paljastu välttämättä musiikkia kuuntelemalla, mutta tutkijat ovat varmentaneet asian vertailemalla säveltäjien nimikirjoituksella varustamia tuotoksia. Uudestaan ja uudestaan Bellini ja Donizetti kirjoittivat tekstin Rossinin ihanteiden mukaisesti. Sitten päättivät parannella sitä ja näin ollen kielsivät suhteensa Rossiiniin. Kun Donizettin ja Bellinin käsikirjoituksia on verrattu

Rossinin ja Verdin teksteihin, on havaittu, että jälkimmäisen kaksikon tuotokset ovat olleet vähemmän leikkaa - liimaa - tyyppisesti luotuja kuin ensimmäisen. Donizetti on ollut musiikinhistoriassa siinäkin mielessä mielenkiintoinen henkilö, että hän toimi oppi-isänä nuorelle Verdille, joka myöhemmässä tuotannossaan alkoi kehittää italialaista oopperaa kohti täysromanttista sävelkieltä (Gossett 2006, 269 - 272).

Donizettin vahvuuksiin kuuluu kohtisuora ilmaisu ja psykologinen dramatiikan taju. Hänen ilmaisunsa taipuu tarvittaessa draamalliseen kulmikkuuteen. Lucia di Lammermoor on hyvä esimerkki: Koloratuurit kuvittavat myötätuntoisesti hahmon mielentiloja jyrkkien hyppyjen avulla rekistereiden ääriominaisuuksia hyödyntäen. *Regnava nel silenzio* moduloi paljon ja ilmaisee siten jo oopperan alkuvaiheessa Lucian vaikeaa tilannetta ja sitä kautta olosuhteiden pakosta häilyväiseksi muuttuvaa mielentilaa.

3.3 Ornamentointi ja variointi

Jokainen sopraano ottaa kantaa Lucian hulluskohtaukseen lisättyyn kadenssiin huilun kanssa. Kyseinen kadenssi on 1800-luvun lopulla laulaneen sopraanon, Nelly Melban laulunopettajan käsialaa ja nimenomaa Melbaa varten sävelletty. Sillä ei siten ole varsinaista suhdetta bel cantoon tai Donizettiin. Tästäkin huolimatta se tavallisesti lauletaan siitä syystä, että se on näyttävä ja on tullut osaksi Lucia di Lammermooren esityshistoriaperinnettä (Gossett, 2006, 320 - 337).

Bel canto- aikakauden laulajat eivät pahemmin improvisoineet. He käyttivät hyväkseen erinäisiä kadenssikaavoja, jotka sopivat vallitsevaan tilanteeseen musiikillisesti ja kehittivät malliaan edelleen jotensakin alituisesti. Tämä on selvinnyt siten, että on havaittu hämmästyttäviä yhteneväisyyksiä aikakauden eri laulajien versioissa samoista musiikkikatkelmista. (Gossett, 2006, 320 - 331.)

3.4 Äänenkorkeuskysymyksistä

Viritystaso oli hyvin vaihteleva käsite 1800- luvun alkupuoliskon Italiassa. Äänenkorkeus vaikuttaa niin paljon laulajan äänenväriin, tekniikkaan ja sitä kautta tulkintaan, että sitä on hyvä hieman purkaa. Jopa kysymys siitä minkä fakin edustajan kuuluisi laulaa kyseinen rooli, voisi ratketa äänenkorkeuskysymyksen selviämisen myötä. Nykyään kyseistä roolia

esittävät sekä lyyriset keskikoloratuurisopraanot, lyyriset koloratuurit, dramaattiset koloratuurit, että lirico spintot.

Äänenkorkeus on suhteellinen käsite. Nykyaikainen viritystaso asettuu $a_1 = 440:n$ ja $444:n$ välille (vibraatiota/sek.). Jotkut orkesterit silti kipuavat ylemmäs saavuttaakseen kirkkaamman äänenvärin. 1800-luvulla viritystasot vaihtelivat hyvinkin suuresti. Vasta 1880-luvulla kansainvälinen komissio halusi vakiinnuttaa viritystason. Koska erimielisyydet olivat suuret, jouduttiin tyytymään kompromissiratkaisuun, $a_1 = 435$. Virallisista sopimuksista huolimatta viritystaajuudet jatkoivat omaa eloaan molempiin suuntiin paikallisten ihanteiden mukaisesti. (Gossett 2006, 332- 337.)

Äänenkorkeuskysymyksiä pohtiessa kannattaa ottaa huomioon millaiseen vaikutelmaan säveltäjä on tonaalisilla ratkaisuillaan pyrkinyt. Usein jokin tietty sävellaji on värimaailmaltaan tärkeä ja sillä on ilmaisullinen merkitys. Usein sävellajikysymykset ovat kuitenkin olleet myös esitysergonomiaan liittyviä. (Gossett, 2006, 332 - 337.)

3.5 Äänenkorkeuskysymyksistä Lucia di Lammermoossa

Lucia di Lammermoossa on kolme numeroa, jotka on kirjoitettu eri sävellajiin kuin missä me olemme tottuneet kuulemaan ne. Ryhmään kuuluu ensimmäinen kohta kokonaisuudessaan Lucialle (*”Regnava nel silenzio... Egli e luce... Quando rapito in estasi”*). Alun perin cavatina oli kirjoitettu Es-duuriin (*”Regnava nel silenzio”*) ja cavaletta jatkoi As-duurissa (*”Quando rapito in estasi”*). Kohtaus oli siis sävelletty puolisävelaskelta korkeammaksi kuin Ricordin editiossa (D-G). Myös Lucian ja Enricon duetto, joka avaa toisen näytöksen, kuuluu samaan ryhmään. Kyseinen duetto on A-duurissa Donizettin nimikirjoituksella varustetussa vedoksessa, mutta on tavallisesti painettu G-duurissa, eli kokosävelaskeleen verran alemmaa. Kolmas transponoitu numero on Lucian nk. hulluskohtaus. Tämä osio oli alun perin kirjoitettu F-duuriin, mutta on tavallisesti julkaistu koko sävelaskeleen alemmaa, Es-duurissa. (Gossett 2006, 348 - 353.)

On todisteita siitä, että Donizetti on itse ollut vastuussa ainakin joistakin kyseisistä transponoinneista, mutta on todisteita myös siitä, että hän on ollut valmis palaamaan alkuperäiseen sävellajiinsa. Kukaan ei ole itse asiassa onnistunut selittämään näitä transponointeja. Kenties hän oli tehnyt ne alkuperäistä Luciaa, Fanny Tacchinardi-

Persiania varten. Toisaalta ne, jotka ovat perehtyneet kyseisen laulajattaren elämäkertoihin, ovat suosineet alkuperäissävellajeja herättääkseen henkiin vaikutelman Persianin äänen läsnäolosta. Transponointikysymyksiä pohtiessa kannattaa ottaa huomioon, että *bel canto*-aikakauden ideologiaan kuuluu ideaali laulamisen vaivattomuudesta, ja säveltäjien koulutuksen tärkeänä osana olivat laulutunnit. Jos säveltäjä sävelsi jotain, joka ei istunut ihmisäänelle, tulkittiin se huonoksi ammattitaidoksi (Liite 2/1, Gossett 2006, 348 - 353).

On selvää, että Donizetti on vastuussa ainakin *Regnava nel silenzion* transponoinnista, vaikkakaan hänen kirjoittamistaan vedoksista ei käy ilmi, että originaaliversioissa olisi ollut säveltäjän mielestä jotain vikaa. Es-duurilla on pitkä historia liittyen metsästystorvien ja metsien maailmaan, ja näin ollen kyseinen sävellaji maalaa sopivan maiseman aarialle, joka sijoittuu kuutamon valaisemaan hämyisään puistoon. Donizettin edeltäjä, Rossini käytti Es-duuria *Guillaume Tellissä* ja *La donna del lagossa*. Nämä esimerkit ovat voineet soida Donizettin korvissa hänen valitessaan Es-duurin nimenomaiseen kohtaukseen. (Gossett 2006, 348 - 353.)

Mitä hulluskohtauksen transponointiin tulee, on se todennäköisesti tehty siksi, että matalampi sävellaji on useille sopraanoille helpompi. Lisäksi Nelly Melban lanseeraama kadenssi huilun kanssa on sekin silloin helpompi. Toki on totta, että ennen tavallisesti oopperan huipennuksena pidettyä hulluskohtausta, Lucian on täytynyt olla jo miltei koko ajan lavalla. Esimerkiksi hääkohtauksen sekstetto on varsin massiivinen jo pelkästään orkestraation ansiosta. Lucian pitäisi tässä osiossa olla dominoivassa suhteessa seksteton muihin laulajiin nähden ja sen jälkeen pystyä esittämään sekä äänellisesti, että ilmaisullisesti vaativa hulluttelu, joka kestää 20 minuuttia. (Gossett, 2006, 348 - 353.)

Vaikka ensimmäiseen Ricordin vuoden 1837 editiossa hulluskohtaus oli painettu transponoidussa Es-duurissa, oli Donizetti ranskalaisessa versioonsa, kyseisestä oopperasta, kirjoittanut sen alkuperäisessä F-duurissa. Samoin hän oli transponoinut takaisin Enricon ja Lucian rakkausdueton alkuperäiseen korkeampaan sävellajiin. Tätä ei kuitenkaan tarvitse ymmärtää ehdottomuutena edellä mainituista syistä johtuen. Donizetti olisi tuskin pakottanut ketään laulamaan musiikkiaan sen paremmin korkeammassa kuin matalamassakaan sävellajissa. (Gossett 2006, 348 - 353.)

4 TULKINNALLISIA JA TEKNISIÄ NÄKÖKULMIA LUCIA DI LAMMERMOOREEN

Bel canto-aariassa on rauhallinen ja tunteisiin vetoava cavatina, sekä akrobaattinen cavaletta, jonka tarkoituksena on innostaa yleisö aplodeihin. Pitkät kadenssit ovat sitä varten, että niiden jälkeen yleisöllä on tilaa reagoida. Tämä tulee myös nykylaulajan muistaa, kun hän miettii sopivia kadensseja ja variaatioita. Siksi esim. Lucian partituurista löytyy kohtia, joihin säveltäjä on viitteellisesti kirjoittanut kohdan kadenssille. Näitä kohtia ei pitäisi tulkita kirjaimellisesti, vaan ne tulisi täydentää oman tietämyksen ja taidollisten resurssien puitteissa. Tärkeä esityskäytäntöön liittyvä lähteeni *Regnava nel silenzio* analyysissä on ollut Ardoinin toimittama kirja, joka sisältää Maria Callasin ajatuksia, hänen Juilliardissa pitämällään mestarikurssillaan. (Liite 1; Bacon 1995, 311 - 318.)

4.1 *Regnava nel silenzio* - Resitatiivi ja cavatina

Kysymyksessä on Lucian ensimmäinen sisääntulo koko oopperassa. Tietyissä kohdissa perinteisesti on laulettu *appoggiaturat*, eli pidätykset, joita tulee resitatiivissa sanoilla *periglio*, *mai* ja *veggo*. Musiikissa säilytetään eloisan keholähtöinen sointi, jonka avain löytyy spontaanisti tukevien ja joustavien kylkivälilihasten, pallean, lantionpohjalihasten, jalkojen, kaularankaa tukevien lihasten ja kallonpohjalihasten välisestä yhteispelistä, joka on suhteellisesti ottaen tahdostamme riippumatonta, ja syntyy laulajan esitajunnassa spontaanista myötätunnosta musiikkia ja draamaa kohtaan. Lucian rooli on täynnään kulmikkaita koloratuureja, joissa tulee jyrkkiä kulkuja alas ja ylös. Hypyissä alas tarvitaan hyvät alääänet, jotka syntyvät sopraanolla terveestä suhteesta omaan puheääneen, eli rintarekisteriin (Ardoin 1998, 99-106).

Cavatinasta ensimmäiset viisi fraasia ovat *molto cantabile*, eli tasaisen laulullisia. Fraasien tulisi luoda tunnelma öisestä puistosta, jonne Lucian kertoma tarina sijoittuu. Jos mahdollista, vielä *'ed ecco'* tulisi laulaa samalla hengityksellä. *'Ed ecco'* tehdään nopeasti, jonka jälkeen koloratuurien tulisi olla luonteeltaan leikkaavia, sillä Lucia puhuu haamusta, jonka on juuri nähnyt lähteen luona puistossa. Viimeisellä *'l'ombra mostrarsi a me, ah'* ei

kannata jäädä venyttelemään oktaavihypyssä sen kummemmin ala- kuin ylä-äänelläkään kuten kuvassa 2 näkyy (Ardoïn 1998, 99-106).

Kuva 1 ('Fra l'aure udir si fè ed ecco' samalla hengityksellä. Ricordi 2006, s.38.)

Kuva 2 ('L'ombra mostrarsi, l'ombra mostrarsi a me' - . Ricordi, 2006, s.39.)

Sen jälkeen siirrytään takaisin cavatinan alun tapaiseen *cantabileen*, joka edeltävän tavoin huipentuu koloratuureihin. Kuviot kannattaa edelleen tehdä draamalle uskollisesti ilmaisten Lucian häilyvää tilaa. Tässä kohtaa Lucia puhuu siitä kuinka haamun nähtyään vedenpinta muuttui verenpunaiseksi.

Aliisan soolon jälkeen jatkuu aaria cavalettana. Cavaletta on yksi harvoista kohdista oopperassa, joissa Lucia on selvästi iloinen. Vaikka Lucia on onnellinen, ei tunnetila saa kuulua draamasta irrallisena ja pinnallisena ilakointina äänenkäytössä. Teknisellä tasolla

asian voisi ilmaista Maria Callasin sanoin: Ääni on pyöreä ja sillä on keskus, jonka kautta - glissandoja lukuun ottamatta - kaikki lauletaan. (Ardoïn 1998, 99 -106).

Yleensä tämän ajan cavalettassa on kaksi säkeistöä. Tässä on kolme, joista viimeisen voi jättää pois. Tällöin viimeisestä säkeistöstä lauletaan vain loppukadenssi. Ensimmäinen säkeistö lauletaan mahdollisimman pitkälle niin kuin nuotteihin on kirjoitettu ja toinen varioidaan. Tämä käytäntö on perintöä vanhasta musiikista.

Kromatiikan kanssa tulee olla huolellinen, ettei se mene liukumiseksi, joka vaikeuttaa tukea ja hengitystekniikkaa. Korkeilla h-sävelillä saa viipyä ja ne sidotaan ensimmäisessä säkeistössä, ensimmäisellä kerralla. 'Si schiuda' on taas *a tempo* ja rytminen. 'Il ciel per me' puolestaan hidastuu loppua kohden. Toisella kertaa korkeat h- sävelet voi laulaa varioivasti eritellen. Tämän jälkeen tulevan kadenssin voi laulaa a- vokaalilla, jättäen tekstin pois. Tosin fraasin loppuun on hyvä sanoa 'per me', jotta fraasin sisäinen ajatusrakenne säilyy ymmärrettävänä. Nimenomainen periaate kannattaa muistaa: Kun samaa tekstiä toistetaan paljon, ei koloratuureja tarvitse vaikeuttaa ylimääräisellä tekstaamisella. (Ardoïn 1998, 99-106)

Kuva 3 (Kromatiikan kanssa kannattaa olla tarkka. Korkeat h-sävelet voi sitoa ja traditionaalisesti jatkossa varioida. Ricordi 2006, s.44.)

Kuva 4 ('--il ciel per me' jälkeen tekstin voi jättää pos ja laulaa A-- 'per me':hen asti . Ricordi 2006, 4s.4.)

Toinen säkeistö koristellaan vähitellen, siten, että koloratuurit lisäävät kappaleen intensiteettiä, eivät vähennä sitä. Hidastukset tehdään elegantisti ja haltioituneesti. Toinen säkeistö cavalettasta lauletaan niin, että kuulijalle tulee tunne, että tunnelma tiivistyy loppua kohden. Kohdat, joita edellisellä kerralla on varioitu, eli nk. huokauskoloratuurien huippuäänät, varioidaan nyt entisestään, vieden asiasisältö ikään kuin kerta toisensa jälkeen pidemmälle. Jokaisen kerran pitäisi siis poiketa edellisestä (Liite 1).

Kuten edellä mainitsin, kolmas säkeistö voidaan jättää laulamatta loppukadenssia lukuun ottamatta. Yleisöhän haluaa kuulla korkean d:n, joten edeltävät kadenssit kannattaa rakentaa omaan ääneen istuviksi. Kadenssien kanssa kannattaa säilyttää maltti. Vääränlaisen koristelun tunnistaa siitä, että aariaa ei enää tunnista itsekseen, tai siitä, että

koloratuureilla ei tunnu olevan mitään sisältöä. Kuvasta viisi löytyy vaihtoehtoja viimeisen säkeistön koristelulle loppukadenssi mukaan lukien. (Liite 1)

Batt. 14.^a e 15.^a
LUCIA
par - mi che a lui d'ac - can - to si schiu - da il ciel per
me, si schiu - da il ciel per
me, (si schiu - da il ciel per)
(REGINA PACINI)

Pag. 47, batt. 1.^a e seguenti

Pag. 46, batt. 15.^a
LUCIA
- can - to si

Pag. 47, batt. 2.^a
LUCIA
me, ah!
Opp. me, ah!

Batt. 5.^a
LUCIA
me, ah!
Opp. me, ah!

Pag. 49, batt. 8.^a e 9.^a
LUCIA
ciel per mel
Opp. ciel a mel

Batt. 7.^a
LUCIA

Batt. 8.^a e 9.^a
LUCIA
ciel per me.
(REGINA PACINI)

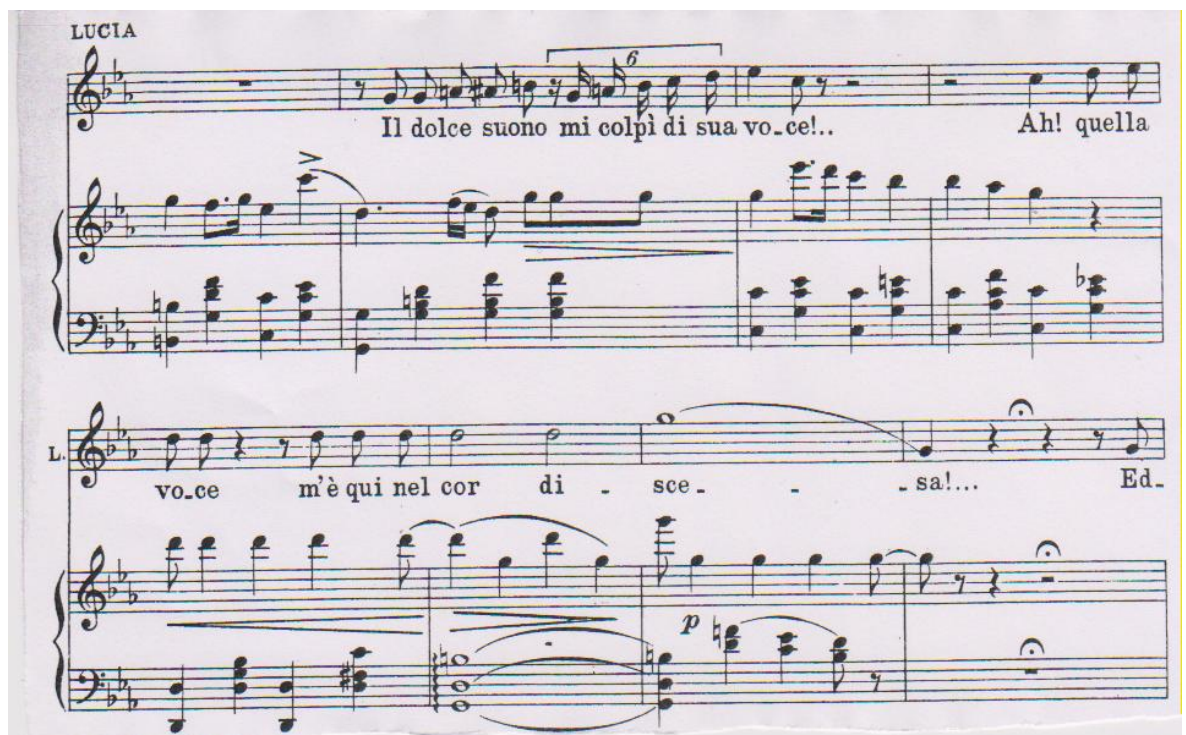
Kuva 5 (Regnava nel silenzio loppukadenssi. Ricci 1903, s.44.)

4.2 Il dolce suono... Ardon gli incensi - Lucian hulluuskohtaus

Tämä aaria on rakenteensa puolesta monimutkainen. Cavatinassa on vuorotellen resitatiivia ja vuorotellen aariaa. Se on myös täynnään merkitseviä taukoja, joille laulajalla on

tehtävänä äänettömän ilmaisun kautta antaa merkitys. Lucian ajatukset ovat psykoottisia: katkonaisia ja sekavia.

Aarian alku *'Il dolce suono'* on vääristynyt muunnelma *Regnava nel silenzio* teemasta. Rytmin käsittelyn on hyvä olla tietoista, sillä aariassa tulee useita kohtia, joissa Lucia poistuu henkisesti paikalta. Tämän voi osoittaa esim. hidastamalla tai *sostenutolla*. Aariassa on myös paljon intohimoa, sillä Lucia ajoittain kuvittelee Edgardon olevan paikalla. Fraseerauksessa on tärkeää intensiteetti ja perusteltu rytminen luovuus, tietenkään sääntöjä unohtamatta. Tämä tarkoittaa sitä, että esimerkiksi pisteelliset nuotit ovat luonteeltaan riittävän kulmikkaita. Koska Lucia näkee harhoja, on näyteltävä ilmeikkäästi, jotta yleisö ymmärtää mitä sekava Lucia näkee ja kokee.



Kuva 6 (Lucian sisääntulo hulluuskohtauksessa. Tauot ovat merkitseviä ja intensiivisiä, vaikka psykoottisen Lucian ajatukset ovat muuten katkonaisia. Ricordi 2006, s.23.)

Tämänkin aarian alkupuolen cavatina kannattaa esittää mahdollisimman *puro*, lukuun ottamatta kadenssikohtia. Sen sijaan cavaletta- teemassa *'Spargi d'amaro pianto'*, on musiikissa tilaa useille ilotulituksille. Kaiken kaikkiaan voi sanoa, että kuvioiden pitäisi tulla sisältä ja kiinnittää huomio olemassa olevan sävellyksen kauneuteen. (Gossett, 2006).

Pag. 246, batt. 1^a
LUCIA

Spargi — d'a —

Opp. Spar — gi — d'a —

Batt. 7^a
LUCIA

ve —

Opp. ve —

E.R. 1903

Kuva 7 (Spargi d'amaro pianto - kadenssivaihtoetoja 1. Ricci 1903, s.56.)

Pag. 246, batt. 7^a e seguenti
LUCIA
ve - - lo, men - tre las -

Batt. 9^a
LUCIA
mentre - - las -

Batt. 14^a e seguenti
LUCIA
-rò per te. Al giun-ger
-rò per te. Al giun-ger
-rò per te. Ah! Al giun-ger

Batt. 14^a
LUCIA
-rò per te. Al giunger

Pag. 247, batt. 6^a e seguenti
LUCIA
si, ah!
Opp. si, ah!

Batt. 20^a
LUCIA
per

Batt. 20^a
LUCIA
Ah!
Opp. Ah!

Pag. 252, batt. 3^a e seguenti
LUCIA

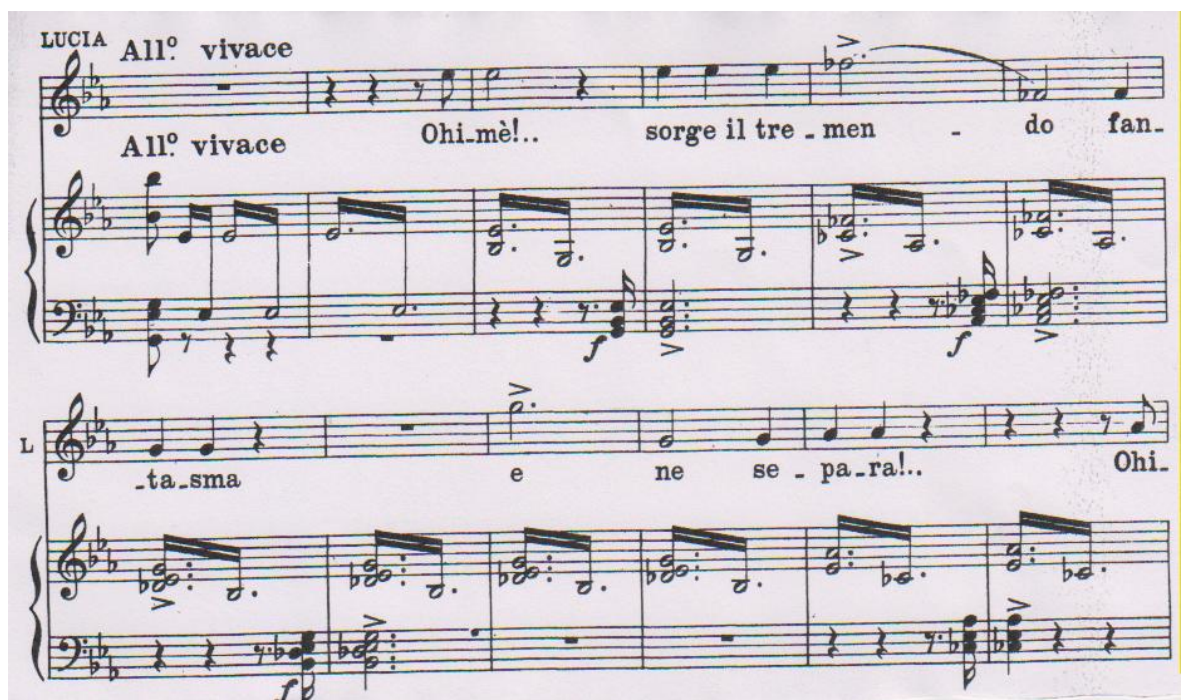
REGINA PACINI)

E.R. 1903

Kuva 8 (Spargi d'amaro pianto - kadenssivaihtoehtoja 2. Ricci, 1903, s.57.)

Fraseeraukseen vaikuttavat laulajan oma tunne -, ja mielikuvitusmaailma. Kaarituksia joita nuotteihin ei ole merkitty, on paljon. Ne ovat pitkälti traditionaalisia, mutta vertailtaessa esim. Callasin ja Netrebkon versioita, huomaa, että samat kaaritukset toteutuvat, mutta tänä päivänä kaarituksia tehdään keskimäärin vähäisemmällä tunneilmaisurohkeudella. Se on harmillista, sillä Callasin laulu oli juuri siksi vaikuttavaa, että hän antoi sielunsa puhua. Kysymys on mielestäni eräänlaisesta muotivirtauksesta: Enenevästä kilpailusta on aiheutunut runsauden pula, joka puolestaan on aiheuttanut arvovääristymän, jonka takia laulajan kuuluu ensisijaisesti olla seksikäs, toissijaisesti olla ärsyttämättä arvostelijoita, ja vasta kolmanneksi olla taiteilija. Tietenkin kilpailu on myös positiivinen ilmiö. Sen myötä tulkinnat voivat olla parhaimmillaan tarkemmin ajateltuja.

Matalissa legatoissa (Kuva 9) kannattaa huomioida aarian vaihtelevat tunnelmat, jotka ilmennetään äänenväreillä. Ylimenoalueilla, dramaattisimmissa kohdissa saa rintaresonanssia olla, kunhan vain ei joudu painamaan ääntä. Voi kokeilla ajatusta, että vokaali on solakka, mutta tuntuu itselle rintaääneltä, jossa on mukana aavistus haukotusta, eli hellävarainen venytys yläviistosti niskaan päin. Tässä on kuitenkin syytä muistaa, että äänenmuodostukseen liittyvät sanalliset kuvaukset voivat olla monenlaisia. Yksi mielikuva auttaa yhtä, toinen toista.



Kuva 9 (Matalia legatoja. Ricordi 2006, s.225)

Pohdinta

Olen opinnäytetössäni tarkastellut Donizettin Lucia di Lammermoorea useista näkökulmista. Lähestymistapa on ollut haastava, sillä 20 sivuun mahtuu rajallinen määrä tietoa, ottaen huomioon kuinka laaja aihe on kyseessä. Tämä lähestymistapa kuitenkin palveli omaa kasvuprosessiani laulajana parhaiten.

Työn tarkoitus on toimia perehdytyspakettina laulunopiskelijalle bel canton maailmaan, jonka sisältä löytyy paljon upeita teoksia, jotka syystä tai toisesta ovat Suomessa harvemmin esillä.

Taustatietoja varten olen selvittänyt paljon silloista oopperassa käymisen kulttuuria Italiassa. Aihepiiri on kirkastanut itselleni kysymystä siitä, millaisessa roolissa astun lavalle kun esitän aikakauden italialaista laulumusiikkia.

Bel canto on tulkinnallisessa mielessä kehittävää musiikkia laulunopiskelijalle, sillä kaikkia tunnesisältöjä ei ole kirjoitettu suoraan partituuriin, vaan koloratuureille ja kerronnan tavalle täytyy itse löytää merkitys tutkimalla muiden laulajien äänityksiä ja käymällä alaan perehtyneiden ihmisten laulutunneilla.

Rossinin, Donizettin, Bellinin, sekä Verdin sävellyksiä opetellessa huomaa ilmanpaineen säätelyyn liittyviä seikkoja, jotka vaikuttavat laulutekniikkaan ratkaisevalla tavalla. Esimerkiksi Bellinin teoksissa käytetään keskimäärin vähäisempää ilmanpainetta kuin vaikkapa Donizettin musiikissa.

LÄHTEET

John Ardoin. 1998. Callas at Juilliard. The Master Classes. Amadeus Press. 99-106.

Henry Bacon. 1995. Oopperan historia. Otava. 294-304; 304-311; 311-318; 340-343.

EMI Records Ltd. Great Recordings of the Century. Gaetano Donizetti. Lucia di Lammermoor. Serafin T., Callas M., Di Stefano A., Gobbi T., Arié R., Canali A.M., Sarri G., Coro e Orchestra del Maggio Musicale Fiorentino.

Philip Gossett. 2006. Divas and Scholars. Performing Italian Opera. The University of Chicago Press. 241-263; 269-272; 320-331; 332-337; 348-353.

Internetsivu: muhi.siba.fi/artikkelisarja: Veijo Murtomäki. 2012. Bel canto: Gaetano Donizetti.

The Metropolitan Opera 2009. Gaetano Donizetti. Lucia di Lammermoor. Armiliato M., Netrebko A., Beczala P., Kwiecieh m., Abdrazakov I. Deutsche Grammophon.

Ricordi 2006. Gaetano Donizetti. 1835. Lucia di Lammermoor. Salvatore Cammarano. Opera completa per canto e pianoforte. 2006 Univeral Music MGB Publications S.r.l. via Liguria 4 - 20098 Sesto Ulteriano . San Giuliano Milanese MI (Italia). 34-49; 50-72; 222-252.

Ricci 1903. Variazioni-cadenze tradizioni. Per canto. Vol. I. Voci femminili. E.R. 44; 56-57.

Stanley Sadie 1996. New Grove Book of Operas. Macmillan. 367-370.

Haastattelu oopperalaulaja Riikka Hakolan kanssa 13.3.2012

Italialainen ja saksalainen dramaattinen koloratuuri

”Italialaisista dramaattisista koloratuureista tulevat ensiksi mieleeni esim. Bellinin Norma, Donizettin Anna Bolena kuten myös Verdin Luisa Miller, Traviata ja Abigail Nabuccossa. Lady Macbethin rooli lasketaan usein dramaattisen koloratuurin tehtäviin, mutta näitä raskaimpia tehtäviä laulavat useimmiten dramaattiset sopraanot joilla vaan on kyky laulaa kuvioita ja korkeutta riittävästi. Abigaililla on hyvin laaja tessituura, vähän niin kuin Konstanzella, sekä suuria hyppyjä, mutta kuviot ovat raskaampia ja aggressiivisempia ja rooli lepää matalemmalla.

Bel canton dramaattiset koloratuurit ovat myös usein kuningatar-rooleja kuten Anna Bolena sekä Elisabetta Donizettin Maria Stuardassa. Verdin Trubaduurin Leonora kuuluu dramaattisen koloratuurin tehtäviin, mutta sitä laulavat myös lyyris-dramaattiset sopraanot, joilla on hyvä koloratuuri. Koska ensembleissä Leonora laulaa korkeinta ääntä olisi hyvä, että kyseessä olisi ääni, joka myös mielellään viihtyy ylhäällä. Dramaattinen sopraano tai spinto nousee voimalla tai pianissimolla ylös, mutta ei halua jäädä sinne.

Saksalaisen koloratuurin fakissa meillä on tietenkin Mozartin Taikahuilun Yön Kuningatar. Yön Kuningatar on vähän ”speciaali” tehtävä. Jos sulla on ”f”3, niin sulla on, mutta jos sulla ei ole, sä voit kuitenkin laulaa muita saman fakin tehtäviä. Jos sulla ON ”f”3 - - tilaisuus kannattaa käyttää hyväksi, sillä kilpailu on kova. Koelauluissa ja konserteissa kannattaa olla huolellinen. Jos olet ensin laulanut Puccinin Turandotista Liun aariaa ja sen jälkeen yrität Yön Kuningattaren aariaa, se ei tietenkään onnistu. Mozart ja Verdi ovat teknisempää laulettavaa kuin Puccini ja ne kannattaa laulaa aina ensiksi. Puccini ja verismo lauletaan vähän leveämmällä pensselillä ja tunnetilat aksentoidaan instrumentaalisempaa Mozartia voimakkaammin. Ääni ei ole kone - -.

- -Yön Kuningattaren lisäksi Fiordiligiällä Mozartin Così fan tutlessa on paljon kuviota. - - Vitella, Clemenza di Titossa, Elektra Idomeneossa, Donna Anna Don Giovannissa. Donna Annaa laulavat myös lirico-spintot. Donna Anna ”roikkuu” myös ensembleissä ylhäällä ja Non mi dir aarian kuviot ovat haastavia raskaammalle äänelle. - -

- - Dramaattisella sopraanolla, tai dramaattisella koloratuurilla sointi on usein tummempi ja pyöreämpi kuin lyyrisellä koloratuurilla. Lisäksi ääneltä odotetaan kykyä penetroitua. Äänessä on metallia tai kantavaa resonanssia ja kuitenkin tarvittaessa kykyä olla kevyt sekä kyetä ilmaviin pianissimoihin. Dramaattisen koloratuurin rooleissa on yleensä kohtauksia, jossa tulisi ilmaista vihaa, epätoivoa, hulluutta - - lyyriselle koloratuurille esim. Anna Bolenan tehtävä on vaikea, sillä Anna laulaa ensembleissä usein mezzon alapuolella ja tunneskaala kulkee laidasta laitaan vihan, koston ja särkyneen epätoivon välillä. Näissä purkauksissa, joihin roolityö houkuttelee, voi lyyrinen sopraano helposti rikkoa äänensä. - - Lucia on rajarooli. Sitä voivat laulaa lyyriset ja dramaattiset koloratuurit. Lyyrisellä koloratuurilla ongelmaksi saattavat tulla matalat legatot. Lucialla ei ole niin paljon aggressiivisia aksentteja kuten Normalla, Abigaililla ja Anna Bolenalla. Luciankin roolissa pitää äänessä olla kyky ilmaista laajaa tunneskaalaa ja koloratuurihelpous. - -

LIITE 2/1

- - bel canton juuret menevät barokin aikaan ja siitä vielä taaksepäin - - jo Caccini (säveltäjä, laulaja ja pedagogi) opetti oppilaitaan käyttämään bel cantolle tyypillisiä kuvioita. Bel cantolla on siis pitkät juuret - mitä se tarkoittaa, siitä ollaan montaa mieltä. Sanotaan että Bel canto- tekniikka on Italiasta lähtöisin, mutta esimerkiksi yksi bel canton oppi-isistä Manuel Garcia II oli espanjalainen. Hän eli Pariisissa ja Italiassa, jossa italialainen laulutekniikka alkoi levitä hänen oppeihinsa. Isällään Garcialla I:llä, kuuluisalla tenorilla oli kolme lasta: Maria Malibran, kuuluisa koloratuuri, poika Garcia, joka kirjoitti kuuluisat kirjat laulutekniikasta sekä mezzosopraano Pauline Viardot. Garcia II kehitti esimerkiksi kojeen, millä voitiin katsoa kurkunpään ja tutkia äänihuulten käyttäytymistä. Hän tutki laulutapahtumaa tieteelliseltä ja pedagogiselta kannalta. Garcian kirja bel canto-tekniikasta on yhä luettu ja arvostettu teos. Omalla laulullaan hän ei saavuttanut samaa menestystä kuin isänsä Manuel Garcia I, Rossinin suosima tenori jolle Rossini sävelsi Sevillan Parturin Kreivi Almavivan roolin. Hän opiskeli isänsä ohjauksessa, mutta oli kiinnostunut laulusta enemmän tieteelliseltä kannalta.

Bel canto-tekniikka perustuu pitkälti hengitystekniikkaan, legaton ja koloratuurien tarkoituksenmukaiseen käyttöön roolin ja musiikin palvelijana, äänen pakottomaan hallintaan.- - Bel cantosta usein ajatellaan, että se nyt on sellaista ”kaunista laulua”- -.”

Variointi ja erilaiset kadenssit

”Monissa viulukonsertoissa on mahdollisuus säveltää oma kadenssi, mikä saattaa olla aika pitkäkin riippuen teoksesta ja aikakaudesta. Näitä tilaisuuksia löytyy myös paljon esimerkiksi Lucian aarioissa. Totta kai täytyy olla yhteydessä kapellimestariin, mutta kadenssin aikana laulajalla pitäisi olla vapaus näyttää ja ilmaista omalle instrumentilleen parhaiten soveltuvia musiikillisia elementtejä kuitenkin säveltäjän materiaalia ja roolia kunnioittaen. Kapellimestarit tänään saattavat pyytää laulajaa laulamaan ainoastaan kirjoitetun nuotin. Hän voi sanoa ”Nein! Laulat C:n – siinä lukee c. - - No joo... Kyllä bel canto-ajan säveltäjät luultavimmin antoivat laulajalle mahdollisuuden omaan kadenssiin ja jopa odottivat sitä”- - Joskus laulajat liioittelivat kadensseissaan ja osoittivat huonoa makua ja draaman ymmärrystään. On tiettyjä aikakausia, jolloin laulajat rakensivat todella pitkiä kadensseja. Nelly Melba oli kuuluisa kadensseistaan. Saattoi olla, että se oli hänen specialité. Jonkun toisen laulajan ääni, äänenväri taas saattoi olla laulajan hienoin ominaisuus. Siinä tapauksessa ei kannata rikkoa sitä kaunista yksinkertaista fraasia, kun se puhuttelee jo sellaisenaan. ”Cavaletta” on yleensä aarian toinen, nopea osa ja jossa useimmiten on kaksi säkeistöä. Toinen säkeistö ornementoidaan unohtamatta kunnioittaa sävellyksen kauneutta. Jos me tehdään kakku ja kuorrutetaan se kahdella kilolla kermavaahtoa, ei kakusta silloin maistu enää mikään.- - Kannattaa pysyttäytyä hyvän maun puitteissa, turvautua asiantuntijoiden apuun ja vaikka Riccin kadenssikirjaan ja rakentaa omalle äänelleen sopiva kadenssi.” Hyvä vaihtoehto on myös valita jo olemassa olevista se sopivin.”

Mitä ajattelet, onko Lucia jo Regnava nel silenzion aikana hullu?

”En mä sanois. Lucian äiti on juuri kuollut. Lucia elää hyvin eristettyä elämää muusta maailmasta ja

suree äitinsä kuolemaa. Veljensä Enrico Lammermoor on ottanut perheen pään aseman ja myös päättää sisarensa elämästä. Lammermoorit juonittelivat Ravensvoodien linnan itselleen ja nyt Enrico haluaisi naittaa sisarensa rikkaalle Arturolle pelastaakseen perheen omaisuuden ja aseman.

Lucialla on myös Alisa, luotettu henkilö tai "nanny" jonka kanssa hän viettää suurimman osan ajastaan yksinäisyytensä ulkopuolella. Voimme ajatella, että Lucia kuuluu yläluokkaan eikä voi mennä esim. keittiöön juttelemaan ja naureskelemaan henkilökunnan kanssa ja oppimaan asioita "todellisesta" elämästä. Hän on enimmäkseen yksin. - - Lucian nuoruus on ollut eristäytynyttä. Hänellä on ollut kipeitä menetyksiä jo niin nuorena... elämä yksin kylmässä, kivisessä linnassa Scotlannin nummilla. Ei hänellä ole ystäviä, joiden kanssa hän voisi nuorena naisena kasvaa ja oppia, niin kuin meillä on nykyään, äidit, ystävät ja tyttökaverit. - - Hän on mielestäni kehittänyt päänsisäisen, romanttisen mielikuvitusmaailman niistä aineksista mitä hän on kuullut ja mitä hänelle on kerrottu. "Regnava nel silenzio" hän kertoo Alicelle tarinasta, missä mustasukkaisuuksissaan eräs Ravenswoodin suvun jäsen puukotti rakastamansa tytön ja pudotti ruumiin lähteeseen. Tytön haamu ilmestyi Lucialle ja varoitti Luciaa rakkaudestaan Edgar Ravenswoodiin. Muistan lapsena, kun kerroimme kummitusjuttuja pimeässä öisin. Ne tuntuivat niin todellisilta että totuuden ja tarun rajamaa oli todella vain ohut lanka. Lucia on kuitenkin sattumalta tutustunut Edgardoon, kun tämä pelasti Lucian hengen villin härän hyökkäykseltä ja samalla herätti rakkauden ja ihastuksen tunteen nuorena työssä. Tässä aariassa hän saapuu Alicen sattelemana tapaamaan Edgardoja ja miestä odotellessaan kertoo cabaletta-osuudessa tunteistaan Edgardoja kohtaan Alicelle. Lucia on äärimmäisen herkkä ja haavoittuvainen nuori ihminen eikä tarvita paljoa, että hänen mielensä saadaan sysätyä epätasapainoon. Hän on lupautunut Edgardolle eikä suostu pakkoavioliittoon Arturon kanssa. Hulluuden ja terveyden raja on usein varsin häilyvä". Tapettuaan Arturon häävuoteeseen kolmannessa näytöksessä hän on jo rajan toisella puolella".

3/1

Minkä ikäinen Lucia on?

" - - Oisko 16-17? Sen ikäisenä tytöt usein naitettiin. Hän on nuori nainen kasvamassa naiseuteen ja rakkauteen. Lucia on rakastunut ensimmäistä kertaa. Hän on elänyt jonkinlaisessa mielikuvitusmaailmassa missä romanttiset ajatukset ovat juuri avautumassa ja Edgardo saapuu vastaamaan näihin unelmiin. Ihmiset elivät pelon ja pelottelun maailmassa. Kirkko pelotteli Jumalan kostolla ja omilla tunteilla varsinkin yläluokan parissa ei ollut paljoa merkitystä sukujen yhdistämisessä naimakaupoin.

Miten paljon voi katkaista, tehdä hyppyjä?

"Se on tietenkin kiinni ohjauksesta. Ennen ohjaus ei ollut niin tärkeää ja kapellimestarit päättivät hypyistä. Nykyään ooppera on ohjaajan käsissä ja monesti juonelle ja teokselle on eduksi, että muutamia toistoja katkaistaan. Traditioiden syntyyn on usein joku hyvä syy. Jos pitkässä aariassa laulaja "väsytetään" ennen loppuhuipennusta voi huipennus jäädä tulematta. Jatkuvat kertaukset aarioissa taas ohjauksellisesti eivät vie juonta ja tarinaa eteenpäin. Traditionaalisissa aarioissa suosittelisin, että toimitaan traditioiden mukaan. Mä olen aina yrittänyt kunnioittaa partituuria, mutta nykyisin oopperoita tehdään niin monella eri tavalla. Usein säveltäjät itsekin muuttelivat sävellystään

teoksen harjoitusvaiheessa. He kenties silloin huomasivat mikä toimii ja mikä ei. Partituuri ei ollut mitenkään pyhä luomus vaan käytännön kartta johon säveltäjä saattoi tehdä tarvittavia muutoksia matkan varrella.

Riccardo Muti haluaa ymmärtääkseni laulajien laulavan aina kaikki säkeistöt ja “come scritto”. Jos laulaa kuten säveltäjä on kirjoittanut, ei voi mennä ainakaan kovin paljon pieleen, mutta on turha rasittaa laulajaa jo alussa, kun lopussakin on vielä isoa ja teknisesti vaativaa laulettavaa. Traditionaalisten hyppyjen ja muutosten kanssa kannattaa kuitenkin olla kriittinen ja käyttää hyvää tyyliä.

Äänenhuolto produktion aikana

”Pitkän harjoitusperiodin aikana kannattaa harjoituksissa välillä markkeerata, mutta sekin pitää tehdä hyvin ja tuella. Välillä on taas hyvä pitää elimistö hereillä ja laulaa “ulos”. Laulaminen on energian siirtoa ja jatkuva markkeeraaminen harjoituksissa laskee energiatasoa ja vaikeuttaa oikean ajoituksen ja tunnetilan syntyä. Laulajan kannattaa produktion aikana nukkua mahdollisimman paljon ja välttää liikaa puhumista. Kapakoiden metelissä ei kannata yrittää huutaa muiden yli. Se kuluttaa todella paljon ääntä. Kuiskaaminen ei ole myöskään terveellistä. Saunaan ei ennen näytöstä kannata mennä. Sauna paisuttaa äänihuulia. Höyryttäminen ennen nukkumaanmenoa on hyväksi. Hotellihuoneeseen kannattaa hankkia kosteutin jos ilma on kovin kuiva. Liian mausteiset ruoat ärsyttävät monien laulajien äänihuulia. Vitamiinit ja terveellinen ruokavalio käyttöön. Oman opettajan kanssa voi käydä läpi mahdollisia ongelmakohtia mutta liikaa ylimääräistä laulamista kannattaa välttää. Jotkut laulajat harrastavat nenähuuhtelua. Käsiiä kannattaa taatusti pestä jatkuvasti. Aina löytyy muutama flunssainen joukosta. Venyttely tai kevyt liikunta on hyväksi. Positiivisuus ja huolellinen valmistautuminen auttavat myös äänen sointiin ja laulaaksemme hyvin tarvitsemme työniloa, saammehan elää uskomatonta elämää taiteen ja musiikin kiehtovassa maailmassa.”

Riikka Hakola

LIITE 1/2

Oopperan juoni

Teos on kolminäytöksinen *Dramma tragico*. Libreton on käsikirjoittanut Salvatore Cammarano Walter Scottin romaanin, *Bride of Lammermoor*, pohjalta. Ooppera kantaesitettiin Napolissa Teatro S Carlossa 26.9.1835. Ensi-iltaa tähdittivät sellaiset laulajat kuin Fanny Tacchinardi-Persiani (Lucia), Gilbert Duprez (Edgardo), Domenico Cosselli (Enrico) ja Carlo Porto (Raimondo).

Lucia	sopraano
Enrico Ashton: Lammermooren lordi, Lucian veli	baritoni
Edgardo: Ravenswoodin lordi, Lucian rakastaja	tenori
Lordi Arturo Bucklaw: Lucian sulhanen	tenori
Raimondo Bidebent: Calvinisti, pappi	basso
Alisa: Lucian seuralainen,	mezzosoprano
Normanno: metsästäjä, Enricon liittolainen	tenori
Palvelusväkeä, häävieraita	

Tapahdumapaikka: Lammermooren maat ja linna, Ravenswoodin hautausmaa; Scotlanti, Williamin ja Maryn hallintokaudella 1600-luvun loppupuolella.

Ennen Donizettin *Lucia di Lammermoore*a, teoksesta oli tehty jo kolme oopperaversiota aiemmin. Oli olemassa Michele Carafan *Le nozze di Lammermoor* (1829, Pariisi) Giuseppe Balocchin librettoon, Luigi Rieschin *La fidanzata di Lammermoor* (1831, Trieste) Calisto Bassin librettoon, sekä Alberto Mazzucaton samanniminen teos Pietro Beltramen librettoon (1834, Padua). Donizettin *Lucia* eroaa alkuperäisromaanistaan paljon. Cammarano tiivistä romaanin henkilöitä ja jätti jopa yhden tärkeimmistä

tarinan konnista, Lucian äidin kokonaan pois ja muunsi tarinaa niin, että Lucian äiti, romaanin Margaret Ross on kuollut jo ennen oopperan alkua. (Sadie S., Macmillan Press Ltd 1992, 1996 s.367-370)

LIITE 2/2

I Näytös, I kohtaus

Normanno etsii apureidensa, metsästäjämiesten kanssa Ravenswoodin linnan raunioilta Enricon vihollista, Edgardo Ravenswoodia. Apurit lähtevät. Normanno saapuu paikalle ja ymmärtää heti, että Enricon omaisuus on vaarassa, vain Lucia voi pelastaa sen menemällä oikean henkilön kanssa naimisiin. Raimondo muistuttaa Enricoa, että hänen sisarensa suree vielä äitinsä kuolemaa ja että Lucia ei voi olla vielä valmis rakkauteen. Silloin Normanno huomauttaa, että Lucia on jo rakastunut Edgardoon, ja on tapaillut häntä joka aamu sen jälkeen kun Edgardo pelasti tytön raivohullun härän kohtaukselta. Enrico on raivoissaan. Metsästäjämiehet palaavat ja kertovat löytäneensä Edgardon lähettyviltä. Enrico vannoo, että hän tuhoaa vihollisensa.

II Kohtaus

Kohtaus alkaa harppusoololla, jonka ainakin yksi Lucia, Ernesta Grisi, on soittanut itse. Lucia odottaa kärsimättömänä rakastajaansa. Hän katselee peloissaan puutarhassa olevaa lähdettä; eräs hänen esi-isänsä oli mustasukkaisuuksissaan surmannut naisen, jonka ruumis oli uponnut lähteen pinnan alle. Lucia on juuri nähnyt naisen aaveen ja kuvailee tapahtumaa hyvin eloisasti Aliisalle. Cavatiinassa Regnava nel silenzio hän mainitsee Aliisalle, että nähdessään aaveen lähteen vesi oli muuttunut verenpunaiseksi. Donizettin kirjoittamat kulmikkaat koloratuurit Lucialle kuvaavat neidon jo järkkynyttä mielenterveyttä (Stanley Sadie). Alisa uskoo, että Lucian ja Edgardon rakkaus tulee olemaan täynnään hankaluuksia ja sen pitäisi loppua mieluummin ennemmin kuin myöhemmin. Lucia silti uskoo Edgardon uskollisuuteen ja laulaa ilonsa ilmauksena cabalettan 'Quando rapito in estasi'.

Edgardo saapuu paikalle ja pahoittelee myöhästymistä. Hän kertoo, että joutuu lähtemään seuraavana aamuna Ranskaan hoitamaan asioita. Hän kertoo myös, että aikoo mennä Enricon puheille ja yrittää solmia rauhaa sukujen välille. Lucia kauhistuu ja yrittää suostutella Edgardoja vielä pitämään heidän rakkautensa salassa. Edgardo raivostuu ja muistuttaa Luciaa siitä, että Edgardo oli luvannut isälleen tämän haudalla, että hän kostaisi vielä Lucian suvulle. Lucia saa Edgardon rauhoittumaan ja riidan laannuttua he vaihtavat sormuksia ja vannovat valan toisilleen ikuisesta rakkaudesta Jumalan kasvojen alla.

II Näytös, I kohtaus

Enricon asunnolla Lammermooren linnassa. Enrico keskustelee Normannon kanssa avioliitosta, jonka aikoo pikaisesti järjestää Lucian ja Arturo Bucklaw'n välille. Normannon tehtävänä on ollut varastaa

LIITE 3/2

kirjeet, jotka Edgardo on lähettänyt Lucialle. Lisäksi hänen on ollut määrä valehdella, että Edgardo pettää matkoillaan Luciaa. Väärennetyn kirjeen kanssa Enrico lähettää Normannon toivottamaan Arturo tervetulleeksi. Lucia saapuu haluttomasti paikalle. Enrico kommentoi Lucian kalpeita kasvoja ja väittää tietävänsä syyn Lucian kärsimyksiin. Lucia protestoi, mutta Enrico väittää, että veljenä hänen tulisi ohjata Lucia oikeanlaiseen avioliittoon oikean miehen kanssa. Kun Lucia kertoo pitävänsä itseään jo Edgardon vaimona, Enrico antaa Lucialle luettavaksi väärennetyn kirjeen Edgardolta, jonka lukemisesta Lucia järkyttyy ja alkaa hoiperrella, ikään kuin ei saisi happea. Lucia kuulee tervetulo-fanfaarin soivan Arturon kunniaksi. Enrico sanoo armottomalla tyylillään Lucialle, että hänen poliittinen tilanteensa on sellainen, että ainoastaan liittoutuminen Arturo Bucklaw'n kanssa voi pelastaa hänet. Ilman yhteistyötä Lucian kanssa Enrico tulisi teloitetuksi ja Lucia yksin olisi vastuussa siitä.

Enrico ryntää tervehtimään Arturoa. Pappi Raimondo saapuu paikalle ja kertoo Lucialle tietävänsä, että Lucian kirjeet Edgardolle on varastettu. Uskoen Edgardon uskottomuuden hän kuitenkin sanoo Lucialle, että Edgardon ja Lucian keskinäisellä sopimuksella ei ole kaikupohjaa taivaassa ja muistuttaa Luciaa vielä velvollisuudestaan veljeään ja kuollutta äitiään kohtaan. Tämä kohtaaminen on traditionaalisesti leikattu, mutta on merkittävä tekijä selittämään Lucian mielen lopullista hajoamista (Sadie S., 1992, 1996).

II kohta

Häävieraat ovat saapuneet paikalle juhlistamaan Arturon saapumista. Arturo tokaisee, että talon omaisuus tulee kasvamaan aikalaille. Enrico väittää Arturolle, että Lucian mahdollinen apeus johtuu vain äidin kuolemasta. Arturo kyselee vielä Edgardoon liittyvistä huhuista, mutta Lucian sisääntulo pelastaa Enricon vastaamasta. Vihkitodistus odottaa allekirjoituksia. Ahdistuksesta pyörtymäisillään oleva Lucia allekirjoittaa sopimuksen, joka merkitsee hänelle sisäistä kuolemaa.

Yhtäkkiä Edgardo saapuu paikalle. Hän ihmettelee ääneen millaisella voimalla hän pystyykään kohtaamaan vihollisensa. Enrico säikähtää ja pelkää, että valhe paljastuu. Kuuluu sekstetto on konfliktin huipentuma. Sen rakenne on yksinkertainen AABB, mutta sen voima perustuu kasvavaan crescendoon, joka syntyy, kun laulajat vähitellen liittyvät sekstettoon. Vasta B-osassa kaikki laulajat ovat äänessä. B-osassa myös kuoro pääsee ääneen. (Sadie S., Macmillan Press Ltd. 367-370, 1992, 1996) Lucia on kauhuissaan. Raimondo on surullinen Lucian puolesta. Arturo ja Enrico yrittävät lähettää Edgardon pois. Silloin Lucia joutuu myöntämään, että on nyt Arturon morsian. Raimondo näyttää vihkisopimuksen. Edgardo kysyy Lucialta, onko tämä kirjoittanut sen itse. Kun Lucia vastaa myöntävästi, Edgardo heittää Lucian antaman sormuksen maahan ja tallaa sen kiroten hetken, jolloin he vanhoivat ikuista rakkautta. Enrico, Arturo ja vieraat vaativat Edgardo poistumaan. Lucia yrittää polvillaan anella Edgardolta

pelastusta. Edgardo heittää miekkansa maahan, repii paitansa auki ja sanoo, että hänellä ei ole enää elämälleen tarkoitusta.

LIITE 4/2

III Näytös, I kohta

Raihnaudessa Ravenswoodin linnan salissa

Hurja myrsky pauhaa ulkona. Edgardo toivoo, että myrsky olisi enne lähenevästä maailmanlopusta. Odottamatta Enrico saapuu paikalle. Hän kiusaa vihollistaan toteamalla, että Lucia on paraikaa viettämässä häilytystä. Hän kertoo Edgardolle, että on tullut haastaakseen tämän kaksintaisteluun seuraavana aamuna Ravenswoodin hautausmaalla. 1800-luvun puolivälissä kyseinen kohta oli yksi oopperan pidetyimmistä dramaattisista katkelmista ja Ranskassa, eräässä italialaisessa teatterissa tuli melkein mellakka, kun erään laulajan tahdottomuuden takia kohta jouduttiin leikkaamaan. Tämän jälkeen kohta on tradition nojalla leikattu sen myötä, kun Lucia di Lammermoore alettiin pitää lähinnä tähtisopraanoiden loiston projektorina. (Sadie S., Macmillan Press Ltd 1992, 1996 s.367-370)

II kohta

Häävieraat tanssivat. Ilakointi katkeaa, kun Raimondo ilmestyy paikalle järkyttyneenä. Hän kertoo kuolleensa huutoa Lucian morsiuskamarista. Ilmaannuttuaan paikalle Raimondo oli löytänyt Arturon kuolleen lattialta. Lucia oli seissyt vieressä verisen tikarin kanssa outo hymy kasvoillaan. Lucia oli kysellyt Raimondolta missä hänen sulhasensa on. Vieraat kauhistuvat.

Lucia saapuu paikalle. Huilusoolo ilmaisee hänen himmennettyä mielenlaatuaan. Donizetti oli alun perin suunnitellut tähän lasiharppua, jonka erikoislaatuinen ääni yhdistetään usein tuonpuoleiseen, mutta päätyi jostakin syystä kuitenkin huiluun. Huilusoolon melodia on ikään kuin vääristynyt tiivistymä Regnava nel silenzion teemasta. Lucialla on yllään valkea kaapu, jossa on veritahroja ja hän luulee olevansa valmis vihille Edgardon kanssa. Tärinän hän suostuttelee Edgardo lepäämään kanssaan hetken lähteen äärellä. Sitten hän muistaa lähteestä nousseen haamun. Seuraavaksi hän kuvittelee heidät alttarille ja kuulee päänsä sisällä heidän häähymninsä ja näkee silmissään hääseremonian (Ardon gl'icensi). Tähän Larghettoon on tavallisesti lisätty kuuluisa kadenssi huilun kanssa. Todennäköisesti Donizetti oli halunnutkin kohtaukseen kadenssin, mutta hän luotti Tacchinardi-Persianin kykyyn luoda se itse.

Enrico saapuu paikalle ja on raivoissaan Lucialle, mutta Raimondo huomauttaa, että Lucian mieli on järkkynyt. Lucia ilmaisee kokevansa, että on vain veljensä uhri. Enrico alkaa huonon omantunnon saattelemana vähitellen tuntea myötätuntoa hiipuvaa siskoaan kohtaan. Nähdessä kuolemansa, Lucia puhuu kuvitteelliselle Edgardolle ja sanoo tälle, että taivas on vasta sitten kaunis, kun Edgardo liittyy häneen siellä (cavaletta, Spargi d'amaro pianto). Enrico pyytää Alisaa viemään hallusinoivan

siskonsa pois ja pyytää Raimondoa vahtimaan Luciaa. Raimondo syyttää Normannoa tapahtuneesta veriteosta.

LIITE 5/2

III kohta

Edgardo saapuu etuajassa hautausmaalle kaksintaistelua varten. Ajatus kuolemasta ei tunnu epämieluiselta. Hän kuvittelee Lucian kauniiksi valkoasuiseksi morsiameksi jättäessään hyvästit tälle maailmalle ja hautansa, joka tullaan unohtamaan. Kunpa edes Lucia muistaisi hänen kuolleen heidän rakkautensa tähden.

Lammermooren palvelijat saapuvat. He kertovat Lucian olevan lähellä kuolemaa ja toistelevan Edgardon nimeä. Hautakellot soivat. Edgardo haluaa nähdä Lucian vielä kerran, mutta Raimondo estelee Edgardoja ja kertoo tälle, että Lucia on jo kuollut. Edgardo ajattelee Luciaa taivaassa; vaikka he olivat erillään maassa, he pääsevät toistensa luo taivaassa. Hän päättää kuolla. Raimondo yrittää estää, mutta Edgardo pistää itseään tikarilla. Tämä kohta on toisinaan ohjattu niin, että Lucian haamu saapuu syleilemään kuolevaa Edgardoja.

LIITE 3

Nelly Melban kadenssi

Pag. 231, batt. 9^a e seguenti

LUCIA

FLAUTO

rall.

lento

pp

pp

(MELBA, MARCHESI, REGINA PACINI)

This musical score page contains a vocal cadenza for Lucia, with a flute accompaniment. The score is written on ten staves, with the vocal line on the upper staff of each pair and the flute line on the lower staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The tempo markings 'rall.' and 'lento' are placed above the vocal line. The dynamic markings 'pp' (pianissimo) are placed below the flute line. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and ornaments. The page is numbered 'Pag. 231, batt. 9^a e seguenti' at the top left. The names '(MELBA, MARCHESI, REGINA PACINI)' are printed at the bottom right.

